

Lényeges körülmény Baudrillard AMERIKÁ-jával kapcsolatban, hogy magyarul mintegy partra vetett halként vergődik. A magyar fordítás, Tótfalusi Ágnes munkája, jó sodrású, pontos és találékony – és mégis, valami történik a könyvvel, ami egészen más atmoszférájú olvasmánnyá teszi magyarul, mint franciául. Ez egyáltalán nem a fordító teljesítményének a kritikája – neki legfeljebb azt rónám fel, hogy olyan szavakat használ a magyar nyelvben, amelyek abban nem honosak – mint például „sziderikus” (ráadásul: „a konstellációk sziderikus hatása” – „csillagképek”, „csillagokból jövő” helyett). Szinte megoldhatatlan, bár a fordító olykor mégis megbirkózik ezzel, hogy egyes francia szavak többjelentésűek, és Baudrillard – ebben valóban virtuóz – minden jelentésüket kiaknázza. A „*nucléaire*” szinte mindig „nukleáris” (atommaghadsádra utaló) és „magvas” jelentésű egyszerre, vagy két egymást követő mondatban, ahol a két jelentés egymásra mutat; a „*primitive*” egyszerre utal arra, ami „eredeti”, és ami „kultúra előtti”; az „*humeurs*” pedig végképp visszaadhatatlan, mert egyazon szóalak jelentései a „nedvesség” és „kedély” („humor”-nak talán túlzás volt fordítani). Néhány utalás – filmcímek, amerikai üzlethálózatok többértelmű nevei – elvész, de az olyan rímjátékok, mint *stimulation* – *simulation* sem működnek a magyarban, mert ha a szórimeket akarjuk megmenteni, akkor tudálékosan latinos lesz a szövegünk, miközben a franciában mindez dallamosan könnyed és magától értetődő. Mindez azt eredményezi, hogy az AMERIKA a fordító valóban kitérő munkája ellenére meggyőzőbb olvasmány franciául, mint magyarul. A nyelv rétegzettségének állandó felmutatása, a játékok és hangzások, a szavak hol akusztikai, hol jelentésbeli egymásra vonatkoztatása többnyire óhatatlanul elvesznek a fordításban.

Valójában azonban egy tágabb akusztika az, ami hiányzik: nem egyszerűen a lefordíthatatlan szójátékokról van szó. Sokkal inkább arról a kulturális közegről, amelybe a könyv már a megírás szándékának a pillanatában belemerült, amelyből született, amely utalásrendszerben a valódi otthona van, s amelytől az életét kapja. Elképzelhető, hogy azok a tartalmi kiszögellések, amelyeket olyan zavarónak találók, a francia közegben fel sem tűnnek.

De még a francia szöveg nyelvi leleményessége és könnyedsége is sokszor rutin dolga, és Baudrillard olyan festőművészre emlékezteti az olvasót, aki túlságosan jól, túlságosan könnyű kézzel rajzol, a keze szinte repül a papíron, s mire igazán ráeszmélne, mit is csinál, már elkészült a művel. S mindeközben az AMERIKA, talán mondani sem kell, természetesen nem Amerikáról szól, hanem Franciaországról és a szerzőről, aki sokkal inkább a maga európai értékeinek a parodizálását és disneylandesítését akarja látni Amerikában, mint a saját kultúrájának valós válóságát.

Jegyzetek

1. Felix Guattari: CHAOSOPHY. Sylvere Lotringer ed., New York, 1995. 225. o.
2. Julia Kristeva, Marcelin Pleynet és Philippe Solers kerekasztal-beszélgetése, in: *October*, 6. szám, New York, 1978. ősz (eredeti közlés: a *Tel Quel* 71/73. számában, Párizs, 1977).
3. Catherine Francklin interjúja Julia Kristevával. *Flash Art*, No. 126, 1986. február–március, 45. o.
4. Kristeva: THE SAMURAI. Columbia University Press, New York, 1992. 223. o.
5. Vö. 2. sz. jegyzet.

Forgács Éva

M. S. ÚR X.-ből

„*Magnificat anima mea Dominum*”. MS mester Vízitáció-képe és egykori selmebányai főltára Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában, 1997. március 14.–május 25.

A katalógust szerkesztette: Mikó Árpád, Boda Zsuzsanna

244 oldal, számos színes és fekete-fehér illusztráció (benn 8 tanulmány, a katalógusrészben 7 táblakép és 20 rajz, illetve metszet tárgyalása)

A Magyar Nemzeti Galéria hagyományosan a Budapesti Tavasz Fesztivállal együtt ünnepelesen megnyíló kiállításának 1997-ben M. S. mester selmebányai oltára volt a témája. Hasonló alkalmakkor és ugyanezekben a ter-

mekben más években zsúfolt, a tér falait feleslegtel (legutóbb két emelettel feljebb még folytatódó) kiállításokhoz szoktunk. Most mindössze hét festett táblának készítették helyet a rendezők, s nem rajtuk múlt, hogy csak hat volt valóban látható (a szlovákiai Antol/Hontszentantal plébánosának a katalógusban kifejezett köszönet feleslegesnek bizonyult). Bármilyen nagy is a művek történeti értéke, kamarakiállításnak lehetne nevezni az ennyi műalkotással dolgozó tárlatot. Ez a kifejezés azonban aligha helyénvaló egy olyan kiállításról szólva, amelynek nyilvánvaló célja éppen a középkori táblaképek megszokott múzeumi (kamarajellegű) lét- és szemléleti feltételei szabta korlátok áttörése s valamilyen módon eredeti körülményeik és kontextusuk visszanyerése, úgyszólván a rekonstrukcióval volt.

Helyesebb lenne talán az egy-egy tudományos probléma dokumentálásának szentelt monografikus kiállítások között keresni a példákat (így a párizsi Louvre nevezetes *dossier*-kiállításai között). A Nemzeti Galéria kiállításának tárgya és indoka ugyanis tisztán tudományos, semmilyen évforduló vagy egyéb külső indíték által nem motivált probléma volt: mindenekelőtt az, hogy elkészült a Nemzeti Galéria egyetlen M. S. mestertől való táblájának, az itt először nyilvánosan bemutatott MÁRIA LÁTOGATÁSA-képnek restaurálása; továbbá, hogy e munka során egy sor új, a többi táblán is kontrollálandó megfigyelésre nyílt mód, s ezeket egyszer a közönségnek is meg kell mutatni. Nem utolsó szempont lehetett az M. S. mesterre vonatkozó új, szétszórt, együtt sehol sem olvasható ismereteknek ha nem is összefoglalása, legalább a rájuk alapozható összkép sugallása. A maga módján első pillantásra nagy önbizalomra vallónak és merésznek tűnt az a feltevés, hogy az ilyen alkalmakkor nagyobb mennyiségű és nagy változatosságú műtárgyhalmazzal kiszolgált közönség magáénak érzi és elfogadja a XVI. század eleji művész problematikáját is, éppúgy kulcsot találva hozzá, mint a közelebbi korok mestereihez. Nem látszott egészen magától értetődőnek az sem, hogy a múzeumi kutató és a restaurátor nyomolvasó detektívmunkája egyáltalán követhető-e, még kevésbé, hogy maga a nagy művészettörténeti kérdés is, M. S. mester

problémája nem hagyja-e hidegen a látogatót. A jelek szerint egyik aggály sem bizonyult alaposnak; a látszólag nagyon exkluzív tudományos kérdésre alapozott koncepciónak s a kiállításnak sikere volt. Komoly biztatás ez azoknak a művészettörténészeknek, akik nap mint nap átélnek a saját normalitásukra vonatkozó professzionális szorongást: vajon kit érdekel még az, ami engem és szűkebb szakmai-baráti körömet?

A (mint a lille-i KIRÁLYOK IMÁDÁSA-táblának csak megérkezése után bizonyossággá vált azonosításából következik) kizárólag a selmebányai egykori vártemplom főoltárának tábláit (az elveszett s a kért, de meg nem kapott hontszentantali kivételével) tartalmazó kiállítás látványának első, szembetűnő rétegét az oltár egykori aurájának rekonstrukciója alkotta. Ez természetesen közvetlenül nem lehetséges, hiszen csak erősen megcsontított szárnyak maradtak meg, amelyeket ma a múzeumok kivétel nélkül festményekként mutatnak be, falra akasztva. Hiányzik a gótikus szárnyas oltár struktúrájának minden eleme: az oltármenza fölött egykor emelkedő predella, a fölötté 240 cm szélességben és mintegy 360 cm magasságban emelkedő szekrény (együttvéve már 6 méter körüli magasságban vagyunk) s az a szekrényt koronázó, áttört toronyszerű szerkezet, amely bizonyára Selmebányán is a boltozatot súrolta. Nincsenek meg csak az oltár szárnyai, azoknak is csak a bezárt állapotban látható festett oldala, amely a későbbi korok számára festményként értékesebb volt, mint a nyitott állapotban látható, eredetileg előkelőbb, reliefdiszes szárnyak. A festett oldalak fennmaradásával az oltár mai múzeumi képe tehát voltaképpen a fonákjára fordult.

Most, a kiállításon, azáltal, hogy a szárnyak tábláit mindkét oldalukon láthatóan állították fel, a festmények némelyikének „hátdoldalán” megmaradt aranyozás, illetve a csapolás nyomai őrizték az egykori relieffigurák emlékeit; az aranyozás megszakadásának kontúrvonalai pedig hozzávetőleges árnyképeket is. A szekrény szobrainak mai ismereteink szerint nyomuk veszett. Ezeket Genthon István még három közel egykorú selmebányai szoborban vélte felismerni (Szent Katalin és Borbála szobra a selmebányai múzeumban, a Madonnáé a Szent Katalin-

templomban: sorsuk és megítélésük kalandjait Végh János ismertette a katalógusban). Így az oltár egyetlen, a mai képzelet számára is közvetlenül elérhető látványa bezárt állapotának (a „köznap” vagy böjti oldal) kettős képsora, kétszer négy táblával, amelyek közül a PASSIÓ-ciklus (Esztergomban, a Keresztény Múzeumban) egészen megvan, a JÉZUS GYERMEKSÉGE-sorozat azonban egészen szét-szóródott (egy kép, valószínűleg az ANGYALI ÜDVÖZLET-é hiányzik, a VISITATIO a Nemzeti Galériába került, JÉZUS SZÜLETÉSE Hontszentantalon van, A KIRÁLYOK IMÁDÁSA pedig Lille-be vetődött). Ezek a képek részben a szekrény két oldalán álló szárnyak külső oldalára voltak festve (ezért a KIRÁLYOK IMÁDÁSA, a KRISZTUS AZ OLAJFÁK HEGYÉN és a FELTÁMADÁS hátoldala nyers deszkafelület), részben a szekrény ajtóit alkotó mozgó szárnyakra. Együtt egy körülbelül 360 cm magas, 480 cm széles képfelületet alkottak.

Nemcsak a valamikori szárnyas oltár összehatása elérhetetlen, hanem a bezárt szekrény hétnyolcad részében meglévő képsorozatának múzeumi megjelenítése is lehetetlen. Végső soron a képek eredeti szemléleti feltételeinek helyreállítása, a felsőknek 6 méter körüli magasságba helyezése nemcsak rendkívüli technikai nehézséget okozott volna, hanem megszüntette volna összefüggéseikből való kiszakítottáguk egyetlen előnyét is: azt, hogy önálló képként szemlélve kielégítik a modern múzeumlátogató erősen a részletekre, a festői munka intimitásaira irányuló érdeklődését. Így a kiállítás elsősorban optimális körülményeket igyekezett teremteni a táblák festett oldalának képekként való szemlélete számára, másodsorban, egy hosszúkás térben, enyhén rézsútos felállításukkal igyekezett megteremteni együttes érvényesülésük feltételét. Elkülönítésük és hátoldaluk szabaddá tétele ugyanakkor ezeket az oltárszárnyakat – eddigi múzeumi pályafutásuk során először – tárgyi, képhordozó asztalosmunka műveltségben is érvényre juttatta. A legradikálisabban függő képként való kezeléssel épp a budapesti VISITATIO-kép parketázott hátoldala tanúskodik; éppen az ezen tett megfigyelések alátámasztására volt szükség a más darabokon jobban megőrzött nyomok megmutatására. Az együtt látás nem jelentette a bezárt oltár eredeti képének felidéz-

ését; a képek többé-kevésbé szabadon a fő-tengelybe helyezett budapesti VISITATIO körül csoportosultak.

Az elveszett oltármű integritása tehát fizikai értelemben nem nyerhető vissza, és fel sem idézhető. A selmebányai Vártemplom tere is elveszett, már a XVI. századi, várrá való alakításakor. A jelentős késő gótikus épületről inkább méretei, mint tere adnak fogalmat; a kiállítást kísérő építészeti rajz- és fényképdokumentáció minderről inkább csak halvány benyomásokat közvetített (ezekhez a bányaváros fénykorára vonatkozó történeti ismereteket a katalógusban Poszler Györgyi tanulmánya idézte fel). Az eredeti szemlélet optikai feltételeinek és az oltár szakrális aurájának felidézésében elsősorban a modern múzeumi műtárgyvédelem követelményeit kielégítő tompított világítás kapott főszerepet. Az oltárszárnyak sötét, puha burkolatú térben, a velük együtt kiállított grafikai lapokhoz illően adagolt mesterséges fényben, aranyalapjukat, élénkebb színeiket felragyogtató megvilágításban kaptak a mindennapitól eltérő hatást. Eredeti szakrális aurájukat egy másik szakralitás, a múzeumi műtárgykultusz eszközei segítettek visszahozni. A tompított megvilágításnak más, nagyon gyakorlatias funkciója is volt. A különböző gyűjteményekből származó, különböző sorsú képek ugyanis legalább négyféle állapotban vannak: vadozatú restaurálással tűndökölt a budapesti, legalább kétféle restaurálási fázist jelentenek meg az esztergomiak, s egy legkésőbb XIX. század végi állapotot tükröz a lille-i. Egyáltalán elhithető, hogy valaha összetartoztak, még inkább egy optikai képbe egyesíteni őket másként nem lehetett, mint az egységes tónust teremtő világítással.

Ugyanezek az eszközök jelenítették meg a kiállítás másik főtémáját, a fokozott figyelmet, a modern technika rendelkezésre álló eszközeinek felhasználásával való történeti nyombiztosítás és a jövőt garantáló konzerválás jelentőségét. Minden modern múzeumi kiállítás egyben a konzervátor és a restaurátor önreprezentációja is; minél inkább műtárgyközpontú és környezetérzékeny, annál inkább sugallja, mekkora kár lenne, illetve mennyivel kevesebb ismerettel kellene beérnünk, ha a természettudományos vizsgálati módszerekben is jártas szakember nem siet-

ne segítségünkre. A szemüveges ember szemé németül „felfegyverzett szem”; a modern műtárgyvizsgálat a maga nehézfegyverzetével a ránk maradt műalkotás előtörténetébe és utóéletébe egyaránt olyan betekintést nyújt, amely enélkül nem lenne lehetséges. Nemcsak az eredeti festmény megállapításáról, a rá rétegzett átfestések, kiegészítések megkülönböztetéséről, az immár hagyományos röntgenátvilágításról, a pigmentek vegyi és mikroszkópos analysiséről van szó, hanem természettudományos anyagvizsgálatokról s az utóbbi időben elterjedt infravörös és infravörös-reflektográfias vizsgálatokról és felvételekről is, amelyek a művek szabad szemmel felismerhetetlen és mélyen fekvő rétegeiben rejtőző vonásaiba adnak betekintést. Ekképpen nemcsak eredeti és későbbi válik el egymástól, hanem a mű kivitelezésének folyamatába is betekintést nyerünk; megjelenik előttünk mindaz, amiről a művész valaha azt hitte, hogy átfestéssel végleg eltörölte, megszüntette: csupa igazi titok. A legtöbb festmény előkészítő rajzot takar; a ritkaságszámba menő középkori rajzok ismeretét és emlékanyagát hatalmasan megnövelte az utóbbi időben szisztematikusan alkalmazott infravörös reflektográfia. Magyarországon az elsők között vetették be a szinte teljes technikai fegyvertárat az M. S. mester képeinek vizsgálatára. Ami ugyan a rajzot illeti, negatív eredménnyel, mert mesterünk az írásra (és papíron rajzolásra) való gallusztintával készítette elő képeit, amit az infravörös kamera ugyan nem mutat ki, viszont jól látható a képek megkopott helyein.

Mindenekelőtt a VISITATIO-tábla és – amennyire a beható vizsgálatra mód volt – a többi selmecebányai oltárszárny története a restaurálást végző Menráth Péter és Hernády Szilvia szakszerű beszámolójából derül ki a katalógus olvasója számára. (Részai a munka logikai sorrendjét tükrözik: ELŐZETES VIZSGÁLATOK – A TÁBLAKÉP TISZTÍTÁSA, A FESTÉKRETEG KONZERVÁLÁSA – AZ ESZTÉTIKAI HELYREÁLLÍTÁS – MIKROMORFOLÓGIAI VIZSGÁLATOK, FESTÉSTECHNIKAI SAJÁTOSságOK – KÉSZÍTÉSTECHNIKAI SAJÁTOSságOK, ÖSSZEHA-SONLÍTÓ VIZSGÁLATOK – ELMÉLETI REKONSTRUKCIÓ.) Ez a munkabeszámoló, amely fényt vet az álló és a mozgó szárnyakon más-más méretű deszkákból összeillesztett táblák ké-

szítésének módjától és eredeti méreteik rekonstrukciójától kezdve elkészítésük menetének és utólagos átdolgozásainak egész sorára, sokféle ismeretet tételez fel, s nem könnyű olvasmány. Nem fölösleges mellettük a beavatott szakemberek (Mojzer Miklós, Urbach Zsuzsa) művészettörténeti kommentárja, s megkönnyebbülve észleljük, hogy ők sem mindig ugyanazt a következtetést vonják le minden egyes fizikai tényből.

A kiállítás e vizsgálatok dokumentumainak s az eredményeknek egy részét a kísérő dokumentációban bemutatta, de ezek szóbeli magyarázat vagy katalógus olvasása nélkül (utóbbi a kiállításon gyakorlatilag lehetetlen volt) aligha jelenthettek többet a látogató számára, mint a heroikus restaurátori erőfeszítések dokumentumát. Még a táblákon közvetlenül megfigyelhető, de segítség nélkül igen nehezen kivehető részletek (az egykori reliefekre utaló nyomok a képek hátoldalain, az esztergomi FELTÁMADÁS-tábla hátoldalán található, egy női szent lefejezését ábrázoló ecsetrajz, feliratok a lille-i KIRÁLYOK IMÁDÁSA hátoldalán) sem kaptak értelmezést. A helyszíni adottságok olyanok voltak, hogy még akinek tudomása volt is ezekről, igazán csak felismerni vélhette ott azt, amit a katalógusban többnyire jobban láthat. *Dossier*-kiállítás mivoltához képest az M. S. mester-kiállítás nem volt nagyon barátságos a látogatóhoz; túlságosan bizott abban, hogy a művek önmagukért beszélnek, és sajnos túlzottan hangsúlyozta azt is, hogy ott a katalógus az igazán érdeklődőknek. Mint látjuk, a műalkotás modern képe mára eléggé exkluzív élmennyé vált ahhoz, hogy a közvetlen látvány meggyőző erejében kevésbé bízunk.

Nem minden további nélkül vehető tudomásul s ezért fokozottan szorult volna a magyarázat támaszára a budapesti VISITATIO-kép új arculata, amely nemcsak a tisztább, vonalasabb formaalakítással, hanem a tarkább, fokozottabb színességgel is meglep. A teljes dokumentációt, a „rekonstrukciós jelle-gű kiegészítések” előtti állapot fényképét ez esetben is a katalógus nyújtja, s vele a restaurátori ars poetica vallomását. Egyetlen benyomás alól azonban nehezen vonhatjuk ki magunkat: bár manapság a restaurátor lép fel az abszolút és objektív (természettudományos módszerekkel igazolt) igazság birtokosa-

ként s a művészettörténész a történeti megismerés relativitásának tudatában, mégis, a modern (például a film, a színesreprodukcióvilágítási viszonyok, a makrofotográfiára jellemző részletisztaság szuggerálta) szemléleti, érzékelési feltételekhez való alkalmazkodás éppen a restaurátor munkájában érvényesül a legerőteljesebben. Gáncoskodás nélkül állapíthatjuk meg, hogy a VISITATIO-kép restaurálása modern munka, nem kevésbé elégit ki korunk igényeit, mint minden eddigi restaurálása, átfestése a régebbieké. Modernizálódott a tábla más tekintetben is: deformálódás ellen immár fémből, illetve műgyantából készült csúszóhevederes rendszer biztosítja; a fatáblát magát Paraloid B 72 műgyanta toluolos oldatával konzerválták, s a festékréteget Plextol B 500 akril vizes disperzióval rögzítették. Akit vigasztal: beoperált csipőprotézissel él, rendszeres gyógyszerzedéssel magát fenntartó ember sorsát osztja a tábla. Csak remélhetjük, mert biztos tudomásunk nem lehet róla, hogy a miénk-nél hosszabb élete lesz.

A kiállítás harmadik szintje a művészettörténet-írás problematikájába vezet, a műértő klasszikus anyaga, a kézi rajzok és metszetek segítségével. Ezeket finom érzékkel a budapesti Szépművészeti Múzeum mellett a bécsi, müncheni és nürnbergi grafikai gyűjteményekből válogatták. Bármily meglepő, mióta Hoffmann Edith 1937-ben közzétette JEGYZETEK A RÉGI MAGYAR TÁBLAKÉPFESTÉSZETHEZ című tanulmányát, megalapozva a késő gótikus táblaképfestők által használt (vagy eltulajdonított) kompozíciós forrásokra vonatkozó ismereteinket, ennek kiállításon való demonstrációjára soha nem került sor, annak ellenére, hogy nagy táblaképgyűjtemény éppúgy rendelkezésre áll, mint kitűnő grafikai gyűjtemény a Szépművészeti Múzeumban. Ezeket külön-külön szoktuk csodálni, együtt csak gondolatban vagy reprodukciók alapján. Hoffmann Edith megjegyzései voltak a kiindulópontjai az M. S. mester grafikai ismereteire vonatkozó ismereteinknek is, amelyek időközben igen kibővültek, s a legteljesebb képpé, a mesteregyéniség kulcsává Mojzer Miklós tanulmányorozatában (*Acta Historiae Artium*, 1975 és 1981) alakultak. Őt tért vissza a selmebányai oltár festőjének egy másik monogramistával, az M Z jelzést hasz-

náló német grafikussal való azonosításához. A kiállításon mutatott grafikai kollekción e tézis dokumentálására – s részben az önálló meggyőződés kialakításának lehetővételére – szolgált.

M. S. mesternek az M. Z. mesterrel való azonosítása, Mojzer Miklós hipotézise, elsősorban a két (?) művész formakultúrájának messzemenő egyezésén alapul. Ezt volt hivatott a néző elé tárni a grafikai anyag válogatása, nemcsak a grafikai kabinetekben dolgozó műértő erudíciójába vezetve be, hanem azoknak az 1500 körüli művészeknek a világába is, akik ennek az erudíciónak megfelelően dolgoztak: kontinuitást keresve elődeikkel, s a hagyományból fejtve ki formai újításait. Hoffmann Edith számára éppen hatvan évvel ezelőtt a grafikai kölcsönzés a mesteremberi önállótlanúság, eredetiséghiány jele volt: itt a *művészet* szférájának bensősége, a részlet megbecsülésének, az átfogalmazásnak csak az értő számára revelálódó új jelensége bontakozik ki. Ennek az újdonságnak tudvalevőleg Dürer volt az első képviselője, aki értő humanista környezetére támaszkodhatott. Vezércsillaga a Felső-Rajna-vidékre vezető útjakor éppen meghalt Schongauer volt, s már korán figyelemmel kísérte mindazt, amit a grafika Itáliából (többek között a Pollaiuolo-lóktól, Mantegnától) közvetített. Az M. Z. mester FORTUNA-rajza nemcsak a budapesti VISITATIO Máriajának meggyőzően közeli rokona, hanem egyben Schongauer okos és balga szüzeinek modernizált parafrázisa is; s nem minden ok nélkül látta el még XVI. századi kéz Dürer hamis szignatúrájával. A schongaueri típusok, mozdulatok és motívumok bensőséges ismerete és követése léptenyomon kimutatható az M. S. mester művein. Az M. Z. mester VANITAS-rézmetszete nemcsak az allegorikus nőalak sokrétű ikonográfiájában, hanem a női akt típusában is ugyancsak Dürer-közelinek bizonyul. A kor nagy mesterei közül a grafikusként is nagyszerű Veit Stoss is egyaránt rokon a Selmebányán dolgozó festővel s az M. Z. monogramos grafikussal: mi sem bizonyítja ezt jobban, mint Veit Stoss Szent Jakab lefejezését ábrázoló rézmetszetének rokonsága az M. Z. mester Keresztelő Szent János lefejezését ábrázoló rézmetszetével. Egy további rokon az M. Z. mester SZENT BORBÁLA MÁRTÍRIUMA-

rézmetsete. Ennek meghajló nőalakjáról egy müncheni, fedőfehérrel kiemelt rajz is szerepelt a kiállításon M. Z. mester nevével. A rajz nyilvánvalóan nem előkészítő tanulmány a vele azonos irányú rézmetsetfigurához, hanem a rézmetset megfelelő részletét másolja – úgyszólván előkészület annak festészeti átfogalmazásához. M. Z. mester keze műve vagy metsetének kongeniális felhasználása? Készíthette volna M. S. monogramos kortársa is, akinek festészete ugyanígy viszonyul a közeli rokon grafikushoz.

Szinte zavarbaejtő egy további meglepő egyezés. Az esztergomi FELTÁMADÁS-tábla (amely az oltár álló táblája volt) hátoldalán egy halvány (Török Gyöngyi megfigyelése szerint a mesterétől eltérő rajzstílusban!), odavetett esetrajz került elő, egy női szent lefejezésének vázlatra, amely az M. Z. mester SZENT KATALIN MÁRTÍRIUMA-rézmetsetéből a fő jelenetnek közeli variánsa. Mindenesetre tükörképes, tehát nem a metsetre, hanem inkább egy azt előkészítő rajzra megy vissza. Ha az előbbi esetben a két monogramista viszonya „csak” kongeniális, itt kapcsolatuk leírására a személyes, műhelyviszony kifejezés illik. Vagy az azonosság, mint Mojzer Miklós feltételezi?

Erre a pontra érkezve meg kell vallanom, hogy a kiállítás meggyőzött: nem szükséges az M. S. és M. Z. mesterek azonosságát feltételeznünk. Ennek az azonosságnak Mojzer Miklós által felsorolt érvei elsősorban egy művészeti, mindenekelőtt grafikai formakultúra elemei, amelyeknek jelentősége abban áll, hogy – először a történelem folyamán – forrásvidéküktől távol, gyűjtemények (például nürnbergi) kabinetjeiben egyidejűleg többek számára is hozzáférhetőek voltak. Az én szememben ennek az 1500 körüli körnek, szoros összefüggéseinek bizonyítékait adta a kiállítás. A schongaueri művészethez mint mércéhez Dürer szellemében való közelséget pontos elemzéssel igazolta Török Gyöngyi tanulmánya. Igazolta, hogy a VISITATIO pünkösdirózsái egy botanikailag hű, a közelmúltban Fritz Koreny által elemzett Schongauer-tanulmányon alapulnak, míg a másik, szimbolikus jelentőségű virág, az iris esetében Dürer természettanulmányaival kínálkozott az összevetés. A korábban már a VISITATIO-kép elemzését kiadó Urbach Zsuzsa értelme-

zésében a hangsúly a fiatal Dürer nürnbergi környezetére esik. Ezt a lokalizálást támasztja alá a festői stílus rokonítása a fürthi főoltár mesterének műveivel, a rajztechnika megfigyelése és mindenekelőtt a tájképi stílus elemzéséből leszűrűt tanulságok, amelyek az európai tájfestészet születésének környezetébe vezetnek. E tekintetben bizonyára csak másodlagos, mert későbbi dokumentum az a kiállításon is szerepelt müncheni tájrajz, amely minden bizonnyal egy korábbi eredeti viszonylag merev, élettelen kópiája lehet.

Egyetértésről, a problémának a szerzők által uniszónó sugallt „helyes megfejtéséről” tehát nem lehet szó. Urbach Zsuzsa a XVI. század eleji nürnbergi környezet meghatározó jelentőségét hangsúlyozza, Mojzer sokoldalú tájékozódásában fontos szerepet játszik Krakó is – hosszú ideig Veit Stoss működésének színtere, a nürnbergi művészeti kapcsolatoknak éppúgy hagyományos letéteményese, mint a gazdasági érdekeknek. Poszler Györgyi összefoglalásából kissé halványan tűnik ki az európai arany fővárosának, Selmechányának ugyanehhez a gazdasági érdekszférához tartozása – s majd hamarosan a nürnbergi és az augsburgi kapitalizmus harci terepéért játszott szerepe. Mindenesetre, mindenekezőtt Mojzer Miklós alapos kutatásai során, nem kevés az, amit az oltárról tudunk: a szignatúrában szereplő 1506-os dátumon kívül igazolható az ezzel egybehangzó búcsúengedély dátuma, ismertek az alapítók, Leonhardus Heynitzky és felesége, Duschlin András leánya, Dorotty. Nem kevésbé jelentős, hogy megkülönböztethető a Szent Katalintemplom főoltárától, amellyel valaha Genthon István az általa elsőként (és eltérően) rekonstruált nagy oltárt azonosította. Mojzer Miklós bevezető tanulmánya (A FESTŐ HAGYATÉKA, AHOGYAN MA LÁTJUK) beszámol mindenről, ami biztos, s számba veszi valamennyi követhetetlen utat. Csak Mikó Árpád árulja el kitűnő, az M. S. mester művészettörténeti képét elemző tanulmányában (MISZTÉRIUMJÁTÉK. A TÁBLÁK SORSA: FORRÁSOK ÉS FELTÉVESEK – e tanulmány párdarabja Tóth Sándor tanulmánya M S MESTER HAT KÉPE RÉGI REPRODUKCIÓKON címmel a mindenkor forgalomban lévő fényképekről s a táblák azok tükrözött állapotáról): „Állítólag van valaki Budapesten, aki tudja M S mester igazi nevét. Hogy

csupán a hétköznapi nevét ismeri-e, vagy kabbalisztikus értelemben véve az igazú, arról nem tudnak a városban, csupán arról beszélnek, hogy e titok tudását nem tartja lényegesnek. A művekről kellene beszélni.

Ehhez a beszédhez szolgáltatott anyagot a kiállítás és katalógusa. Nincs megoldás, mert nem ért véget a kutatás, nem merültek ki a forrásai, bőségesen rendelkezésre állnak a további tájékozódás útjai. Nemrégén Mojzer Miklós még a mester nyolcadik művét közölte, akkor a torúni (ma: Pelplin) epitáfium révén úgy látszott (még a lille-i táblának a többivel egyazon műhöz tartozását sem sejtve), hogy a mesternek kisebbfajta élettörténete lesz megrajzolható. Most ismét csak egy nagy mű van, a selmecbányai főoltár. Mindenesetre „a művekről beszélés” diadala Mojzer előzetesen leírt sejtelmének („*hacsak nem bizonyosodik be éppen ennek a kiállításnak az alkalomával, hogy a lille-i tábla maga az elveszettnek hitt negyedik*” – bebizonyosodott) igazolódása. De ott van a szignatúra mivoltában is kétségbe vont M S betűjelzés. A műveltségnek ezen a szintjén inkább provokatív, mint megmagyarázhatatlan az M S–M Z (a Z mindig szépen formált gót betűvel írva) alternatíva vagy té-

vesztés. Urbach Zsuzsa még a betűk közötti mester- vagy családjegyet (mint Martin Schongauer történetesen azonos névbetűi között) is kétségbe vonja, s egy A-t látna benne. Ha monogram, M. S.-nek írandó, a katalógus következetesen M S formát használ (a kabbala jegyében?). Miért ne lenne monogram (persze aligha, mondjuk: „Magyar Sándor” vagy – volt már! – „Sebestyén”, hiszen alighanem elől lesz a keresztnév, utána a másik). Minden megfejtetlen monogram mindig megoldandó rejtvény marad; más kérdés, hogy a személy azonosítása ritkán végleges, s egy közemberrel való megismerkedés még kevésbé kulcsa a művészetének. Hogy ezzel a névvel éppen Selmezbánya még mindig nem teljesen kimerített irataiból lehet majd megismerkedni, kérdés. Hogy magyar ember volt-e, aligha kérdés, de nem is fontos. Hogy honnan jött, arról művei alapján többet tudunk, mint valaha. Nem utolsósorban az 1997-es vállalkozásnak köszönhetően, amely alkalmat adott a megfigyelésre, katalógusa pedig polcunkon, asztalunkon marad. „*Kövesse mindegyik a meggyőződését!*” (Róm, 14,5)!

Marosi Ernő



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros-alapítvány és a József Attila-alapítvány támogatásával jelenik meg